HAROLD B. LEE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

Digitized by the Internet Archive
in 2011 with funding from
Brigham Young University

http://www.archive.org/details/franoisboucher00kahn

FRANÇOIS BOUCHER

636

François Boucher

Schäferscene

759.4
B651f

FRANÇOIS BOUCHER

VON GUSTAVE KAHN

MIT 48 ORIGINALREPRODUKTIONEN
1 GRAVURE UND 1 VIERFARBENTAFEL

MARQUARDT & CO. / BERLIN NW 87
VERLAGSANSTALT G. M. B. H.

ALLE RECHTE VORBEHALTEN

GEDRUCKT BEI GEORG HEYDT
NACHFOLGER / HANAU A. M.

THE LIBRARY
BRIGHAM YOUNG UNIVERSITY
PROVO, UTAH

FRANÇOIS BOUCHER ist der Maler der lächelnden Schönheit, der Maler des Zierlichen und Niedlichen.

Jugendliche Nymphen, die ihre zarten Füßchen in den perlenden Wellen der kleinen Wasserfälle baden; junge Schäferinnen, welche halb furchtsam, halb erschrocken den stürmischen Liebesschwüren des Schäfers lauschen, die, obwohl bereit, sich in seine Arme zu werfen, mehr Siegerinnen als Besiegte sind; zerstreut sich gebende junge Mädchen, welche die letzte Bewegung bereits vergessen zu haben scheinen, mit der der Liebhaber ihre Brust berührt und ihre Lippen geküßt hat; die in Mars verliebte Venus, die aber auch gern geneigt ist, ihren perlmutterartig schimmernden Leib dem schwer arbeitenden Vulkan zu zeigen und ihn mit verschmitztem Mundwinkel verführerisch anzulächeln; kleine Blumenverkäuferinnen aus der Oper, kleine Händlerinnen von der Straße, niedliche Kinder und aufgeblühte Frauen, kleine Amoretten, welche auf dem blauen, mit weißer Watte herausgeputzten Himmel ihre Purzelbäume schlagen: so sind die Figuren beschaffen, in denen sich das Weib des achtzehnten Jahrhunderts verkörpert hat, wie es von Boucher bei Hof, in der Umgebung der Mätressen des Königs, auf dem Boulevard, auf dem Markt von Saint-Germain, im Boudoir, der Oper gesehen wurde, während er sich aus dem sorglos dahinlebenden Pariser Gamin in harter Arbeit zum glänzend begabten großen Maler entwickelt hat.

Das liebenswürdige, galante, tiefe, ironische und veränderliche achtzehnte Jahrhundert hat sich in seinen Bildern selbst erkannt, hat ihn mehr als irgend einen anderen Maler geliebt und war für ihn fieberhaft begeistert. Wem es unmöglich war, ein Originalgemälde von seiner Hand zu erlangen, der wollte wenigstens eine Kopie besitzen, die in seinem Atelier und unter seiner Leitung von seinen jungen Schülern angefertigt wurde. Darum haben wir so viele Bilder von Boucher, welche zwar von ihm entworfen, jedoch vom jungen Fragonard ausgeführt worden sind.

Dazu kommt, daß Boucher die neue Mode eingeführt hat, die Zeichnungen seiner Bilder, dieser Kopien und dekorativen Arbeiten zu verkaufen. Vor ihm pflegten die Maler ihre Zeichnungen niemandem zu zeigen, am allerwenigsten aber sie zu verkaufen. Er war der erste, der seine Bilder durch ein besonderes Verfahren des Stiches, welches von

seinem Freund Demarteau erfunden wurde, in einer Weise vervielfältigen ließ, in welcher die Flüchtigkeit der Skizze und die Vertraulichkeit der Studie besonders zart und sinnfällig zur Anschauung gebracht wurden. Ohne Zweifel haben diese treuen Kopien die Neigung der Liebhaber hervorgerufen, die Zeichnungen des Meisters gleich Bildern bei sich aufzuhängen. Boucher wurde am Schluß seines Lebens der große und allgemein beliebte Maler.

Im Ausland wird viel über seine Art, im Atelier zu arbeiten, über seine Methode und sein Verfahren gesprochen. Der englische Maler Reynolds, der bei ihm eines Tages seine Aufwartung machte, fand ihn in voller Tätigkeit. Boucher ist gerade dabei, ein Schäferspiel zu malen, und Reynolds ist nicht wenig erstaunt, zu sehen, daß der Meister keine lebenden Modelle benützt, um seine Schäferinnen danach zu malen. Boucher malt überhaupt nicht nach der Natur, sondern verläßt sich ganz auf sein Erinnerungsvermögen. Reynolds macht Mitteilungen darüber, und die Künstler sind mit großem Eifer dabei, die Tatsache zum Gegenstand ihrer Diskussion zu machen.

Von Diderot wurde Boucher mit besonderer Heftigkeit, man könnte fast sagen mit Raserei, angegriffen. Das sonst so klar sehende Auge des großen Kritikers wurde förmlich getrübt, sobald es sich um Boucher handelte. Denn Diderot, der die Empfindsamkeit und die sentimentale Anekdote eines Greuze ganz besonders liebt, empfindet stets das Bedürfnis, das Zukünftige zu preisen, ihm Raum zu schaffen, das Vorhandene zurückzuweisen, denn Diderot, der Geist der Zukunft, bekämpft immer das, was ist. Boucher, der unverschämte Bejaher der schönen Gesundheit und des schönen Humors des Jahrhunderts, ist ihm ganz besonders ein Dorn im Auge. Weiß doch Diderot nur zu gut, daß es in der Welt nichts Vollkommenes gibt, daß die Natur nicht aus göttlichen Aufzügen, aus verzauberten Gärten und nicht aus reizenden Lichtungen zusammengesetzt ist, in welchen die Schäfer ihre Spiele treiben, nicht aus Himmeln der Lust und der Unschuld, in denen sich die Nymphen zwischen Amoretten herumtreiben. Jedoch gerade diese Angriffe beweisen am besten, wie sehr Boucher dieses liebenswürdige, begeisterte und galante achtzehnte Jahrhundert verkörpert, ein Jahrhundert, welches von Boucher über alles geliebt wird und welches Diderot um jeden Preis umgestalten

DIE NYMPHEN

AMINTUS BEFREIT SYLVIA

VENUS BESTELLT WAFFEN FÜR AENEAS

SCHÄFERBILD

HIRTENVERGNÜGEN

möchte. Diderot hat nicht genügend eingesehen, wieviel Wirklichkeit in Bouchers Werken steckt. Hätte er den in Paris herrschenden Ton mehr beachtet, so hätte er vor der ganz außerordentlichen Heiterkeit einzelner Schäferspiele gewiß die Waffen gestreckt.

Der beste Beweis dafür, daß das achtzehnte Jahrhundert in den Schöpfungen Bouchers am treuesten zum malerischen Ausdruck kommt, liegt wohl darin, daß gerade er die stärkste Reaktion hervorruft und daß gerade seine Rehabilitation sich am schwersten durchzusetzen vermag. Er war kaum gestorben, da wurde man schon stutzig über ihn und fing an, ihn zu verkennen. Nach der großen revolutionären Bewegung aber hatte man ihn bereits ganz vergessen.

Und doch hatte er ebenso wie Chardin, wenn auch mit einer weniger bewegten, aber gleich intuitiven Seele neben der Schönheit der Töchter des Volks und der Pariserinnen die strenge und freie Mode vorausgeahnt, welche in der Revolution zur Geltung kommen sollte, die volkstümliche Mode, welche den nüchternen Aufputz der Arbeiterin andeutet. Jedoch findet die Nachwelt nicht sofort heraus, welcher Rang dem Maler einer umschriebenen und idealisierten Wirklichkeit, wie wir ihn in Boucher vor uns haben, gebührt; steht er doch im Wettstreit mit den Malern des wirklich gegebenen Lebens, mit denen der Geschichte und der Mythologie, mit den Malern der Genrebildern, welche das wahre Leben darzustellen glauben, und endlich mit denen, welche die in der Akademie erhaltenen Lehren noch zu sehr im Kopfe haben. Watteau und Fragonard hatten bereits ihren vollen Ruhm wieder erlangt, als die neuerliche Anerkennung unserem Boucher noch versagt blieb. Er blieb wohl nicht mehr in der Vergessenheit, wurde aber noch lange nicht nach Gebühr gewürdigt. Heute freilich steht die Sache anders; unsere Zeit hat ihn besser verstanden, und der Ruhm Bouchers erstrahlt wieder in vollem Glanze.

Boucher verbringt sein Leben in der Gesellschaft von Malern und Schriftstellern. Am liebsten und häufigsten sucht er die Schriftsteller auf, allerdings nicht in der Akademie, sondern auf dem Marktplatz Saint-Germain und neben der Oper. Er, der offizielle Maler, hat die meisten Beziehungen mit den Unregelmäßigen, nicht gerade den Bohèmiens, wohl aber den Leuten von freiem Geist und von abenteuerlichen Bestrebungen. In seiner Jugend freilich, zur Zeit, da er bei Cars die

Stechkunst übte, waren Laurent Cars, der Sohn seines Meisters, und die jungen Stechkünstler seine besten Freunde, die in der Rue Sain=Jacques, damals noch Straße der Stecher genannt, in der „Goldenen Säule" des Gerard Audran, im „Quis major Carolo" des Charlemagne, im „Maecenas" des Tardieu und im „Schönen Bild" des Poilly zu verkehren pflegten. Es ist nur natürlich, daß sich die Gesellschaft Bouchers zur Zeit seines ersten Auftretens, da er mit so vielen anderen jungen Künstlern der Nadel und des Stiches erst am Anfang seiner Laufbahn stand, aus den lustigen armen Kerlen zusammengesetzt hat, deren hauptsächlichste Beschäftigung im Aufspüren geeigneter Modelle bestand.

Der spätere Boucher, der bereits vom Erfolg gekrönte Maler, der erste Maler des Königs, sucht schon den Verkehr eines Monnet, Tocqué, Favart und Piron. Piron ist sein bester Freund. Sie alle treiben sich gern in den Theatern herum, welche unter der Leitung Monnets stehen. Boucher suchte nun seine Modelle, die er früher auf der Straße und oft genug unter dem Personal der lustigen Budiken gefunden hatte, jetzt unter den schönen Mädchen, welche als Sängerinnen oder Tänzerinnen auftraten. Er findet sie aber nicht nur in den Theatern Monnets und nicht nur in der Oper, sondern auch bei Hof. Seine Galerie schöner Frauen beginnt mit der kleinen Blumenverkäuferin, die, vom Dorfe kommend, furchtsam die große Stadt betritt, um da den Inhalt ihres Körbchens an den Mann zu bringen, und schließt mit Madame Pom=padour, deren Bild er gemalt hat. Dabei fand er auch noch Zeit, die Musen zu malen, hatte aber damit weniger Glück.

Boucher stammt aus dem Handwerk. Sein Vater Nikolaus Boucher, verheiratet mit Elisabeth Lemesle, hat allerdings keine besonderen Zeichen seines Talents hinterlassen.

Wir erfahren aus der Galerie française, daß Nikolaus Boucher ein armer und mittelmäßiger Künstler war. Es scheint, daß er nur zu industriellen Zwecken gezeichnet hat. Sein einziger Anspruch, genannt zu werden, liegt in seinem Sohn François Boucher, der ihm in Paris, rue de la Verrerie, im Kirchspiel Saint=Jean=en=Grêve am 29. September 1703 geboren wurde.

Boucher hat es jedenfalls seinem Vater zu verdanken, daß er schon früh zur Arbeit angehalten wurde. Er hatte schon als Kind reichlich

DIE GEBURT DER VENUS

DER EINGEBILDETE KRANKE

DAS NEST

DER BESCHEIDENE AMOR

EUROPAS ENTFÜHRUNG

Gelegenheit, zeichnen zu sehen, und sein erstes Spielzeug waren ganz gewiß Bleistifte. Man darf wohl annehmen, daß seine ersten Versuche von dem Augenblick an, da seine Zeichnungen auf dem Papier über das Stadium der bloßen Kritzelei hinausgingen, von seinem Vater geleitet wurden. In dieser künstlerischen, eigentlich aber mehr handwerksmäßigen Umgebung hat er unbewußt jene Leichtigkeit erlangt, in deren Folge die Hand unmittelbar und sozusagen ganz automatisch der Anschauung gehorcht. Er hatte alles, was zur Kunst gehört, lieben gelernt, hat die Geschmeidigkeit gewonnen, alles nachzuzeichnen, was ihm in Bilderwerken und in dekorativen Zeichnungen unter die Augen kam, und hat sich daran gewöhnt, nichts zu verachten und wäre es auch nur das Modell irgend eines nichtssagenden Spielzeugs. Dadurch eben ist er dem Typus eines modernen Künstlers nahe gekommen, dem auch die gangbare Kunst ganz geläufig ist. In der Nähe der Straße, im Laden seines Vaters aufgewachsen, hat er Geschmack daran gewonnen, die Szenen von der Straße zu zeichnen, welche er später in seinen „Cris de Paris" lebhaft und ganz modern darzustellen versteht.

Diese jetzt erwähnte Serie der „Cris de Paris" (Stimmen aus Paris), die im Jahre 1737 von Ravenet und Le Bas gestochen wurde, gehört heute zu den größten Seltenheiten. Sie hat in den Augen der Liebhaber noch nicht den Wert gefunden, der heute seinen Pastoralen und den Bildern bereits entgegengebracht wird, in denen irgendein hübsches Frauengesicht dargestellt erscheint.

Die Serie bietet uns leicht hingeworfene Zeichnungen, mit einfachen Strichen angedeutete Physiognomien, Silhouetten von Verkäufern, welche die kleinen bürgerlichen Gassen von Paris schon am frühen Morgen mit ihren Ausrufen beleben. Wir sehen da das Kleinleben des Morgens, die Ankunft in Paris nach einer langen Wanderung zu Fuß, das Schieben der Karren und das Tragen der Körbe, mit denen sich die Händler und die kleinen Leute abmühen, die da kommen, um ihre Einkäufe zu besorgen. Diese engen Gassen, in welchen sich, den Korb auf dem Arm, die uns auch von Chardin gemalten Dienstboten und Hausbesorgerinnen drängen, sind ganz erfüllt vom Schreien der Händler und von unartikulierten Rufen; ihren Inhalt versteht eigentlich niemand, aber ihr eigenartiger Tonfall ist jedem bekannt: In diesem lang-

gezogenen Bruchstück einer sonderbaren Melodie deutet er die zu verkaufende Ware an.

Dieses realistische Schaffen von Francois Boucher und sein künstlerisches Eingehen auf das Leben des Alltags unterscheidet sich von seinen historischen und mythologischen Arbeiten, denen er sich, wenn ihm sein Stecher-Handwerk dazu Muße ließ, so gern widmete; er hebt sich auch von der dekorativen Malerei ab, mit der er sich später beschäftigte und fällt sozusagen als ein malerisches Erwachen in die Zeit seiner Heirat. Wir wollen damit keineswegs gesagt haben, daß Frau Boucher auf die künstlerischen Neigungen ihres Gemahls irgendwelchen Einfluß ausgeübt, daß sie ihn veranlaßt hätte, diese Szenen aus dem täglichen Leben zu malen. Wohl aber scheint es ganz natürlich, daß die Aufmerksamkeit von Boucher um diese Zeit auf jene Dinge und Einzelheiten des Alltagslebens hingelenkt wurde, mit welchen er seine junge Frau fortwährend beschäftigt sah, und auf welche eben durch sie ein Reiz der Jugend und der Liebe gefallen war. Boucher hat seine Frau oft gemalt. Schon in einem Bilde mit dem Titel „Reinhold und Armida“ aus dem Jahre 1734 hat die Zauberin Armida die Züge seiner Frau. Wir werden ihr in den Werken ihres Gatten auch sonst noch oft genug begegnen. Sie ist ihm eine Quelle von Tausenden von Zeichnungen, sie erscheint bei ihm in zahlreichen Gestalten, sie, die Blonde mit den blauen Augen und mit dem geistvollen Lächeln, ist ihm die Inkarnation des Ideals der Frauenschönheit.

Es geschah übrigens aus wahrer Neigung und inniger Liebe, daß Boucher am 2. April 1733 die damals siebzehnjährige Pariserin Maria Johanna Buzot zum Traualtar führte. Sie war es wohl, die ihm in ihrer eigenartig widerspenstigen Schönheit und mit den jugendlichen Reizen ihres Körpers wie jene Diana erschien, die er später so herrlich gemalt hat. Wir wissen nicht sicher, ob sie schon zur Zeit ihrer Heirat gezeichnet und sich mit der Stechkunst beschäftigt hat, oder ob sich erst Boucher im zärtlichen Taumel der ersten Jahre ihrer Ehe sie zu seiner Schülerin gemacht und in seine Kunst eingeweiht hat. Nur so viel steht fest, daß die hübsche junge Frau so manches Bild ihres Gatten durch den Stich vervielfältigt hat. Auch einige Miniaturbilder stammen von ihrer Hand. Vor allem aber diente sie Boucher zum Modell. Man hat Boucher mit

BADENDE NYMPHEN

ANKUNFT DES BOTEN

ABREISE DES BOTEN

l'Albane verglichen, nicht nur weil es im achtzehnten Jahrhundert gebräuchlich war, die Maler mit l'Albane zu vergleichen, sondern auch weil beide die Schönheit des eigenen Weibes zum Schaffen ihrer Göttinnen und Nymphen begeistert hat.

Wenn Boucher nach getaner Arbeit sein Heim verließ, so war er gewiß kein Verächter der Unterhaltung.

Er nahm an den bei Hof gegebenen Festlichkeiten teil, war bei den kleinen Empfängen der Madame de Pompadour anwesend und durfte während einer gewissen Zeit bei keiner von der Favoritin, die er porträtiert und für die er gestochen hat, in ihren Schlössern veranstalteten Festlichkeit fehlen. Alles dies erscheint uns ganz natürlich und ist auch sicher festgestellt. Am wohlsten fühlte er sich allerdings in der Gesellschaft von Monnet und Piron. Mit diesen epikuräisch gesinnten und nachsichtigen Genossen, die ihre Einnahmen, welche sie ihrer Genialität und ihrer Kunst zu verdanken hatten, nur zu leicht geneigt waren, sofort auszugeben, verbrachte er die schönsten Stunden seiner Muße.

Boucher war weder ein Bohèmien noch ein Verschwender. Bei seinem Tode hinterließ er ein ziemliches Vermögen, wohl weniger in Geld, als vielmehr in seinen schönen Sammlungen. Es verlohnt sich, bei dieser Frage etwas länger zu verweilen.

Als Boucher starb, war in seinem Hause nur wenig an barem Geld vorhanden. Es kam ihm nicht darauf an, das Geld sparsam zusammenzuhalten. Wußte er doch, daß sich bei ihm fast jeden Tag irgendein Liebhaber melden werde, und daß es zur Deckung seiner laufenden Bedürfnisse hinreichen würde, irgendeine heißblütige Person auf den Karton hinzuwerfen oder mit seinem Stift den Eindruck festzuhalten, den er von seinem Modell oder auch von irgendeiner im Theater oder bei dem Souper beobachteten reizenden Person gewonnen hatte. Wohl aber hat Boucher zahlreiche Bilder hinterlassen, sowohl eigene Schöpfungen, wie auch Werke jener Meister, die er über alles liebte. Er besaß Zeichnungen von Rembrandt und von Tiépolo, eine reiche Sammlung von Stichen, von Bronzen und Lacken, von Porzellangegenständen, deren Wert auf 25 000 Livres geschätzt wurde. Außerdem hatte er eine riesige Sammlung von allerlei Nippsachen aus dem fernen Orient, wie sie ihm ja auch notwendig waren, da er der Maler chinesischer Teppiche

war und den Orient mit seinen bunten Farben auf die Kartons verpflanzte, welche als Vorlagen zu Gobelins dienen sollten.

Man fand ferner in seinem Nachlaß verschiedene Möbelstücke, Mineralien, kostbare Steine, Polypengehäuse und Muscheln im Werte von nahezu 12000 Livres. Er sammelte diese Kuriositäten im Interesse seiner Kunst. So wie heute ein Jules Chéret einen Feldblumen-Strauß und die bunten Flügel eines seltenen Schmetterlings studiert, um für seine Fresken und Pastelle die blendendste und tiefste Harmonie herauszufinden, so waren die Maler des achtzehnten Jahrhunderts, und so war ganz besonders Boucher mit Eifer dabei, den Kuriositäten der Natur ihre Farbentöne abzulauschen und auf seiner Palette mit den seltensten und oft aus dem entfernten Polynesien herbeigeholten Erzeugnissen der Natur zu wetteifern. Boucher besaß gewissermaßen eine ganze Bibliothek von rosigen und perlmutterartigen Farbentönen, die er an seltenen Muscheln beobachten konnte, und er benützte diese auch fleißig, um die Farbenharmonie des weiblichen Körpers und der galanten Feste möglichst zart und durchsichtig zur Darstellung zu bringen.

Alle diese Sammlungen wurden nach seinem Tode verkauft und lieferten ein Ergebnis von 120000 Livres, welche zusammen mit einer königlichen Pension von anfangs 1200, später 2400 Livres jährlich das Vermögen von Madame Boucher ausmachten. Diese Summen erscheinen allerdings ziemlich mäßig, wenn man die vielen Geschenke, die der Maler erhalten hatte, und das von ihm erworbene Vermögen in Rechnung zieht. Er führte jedoch ein Leben von großem Zuschnitt und verschwendete bei dem fröhlichen Nachtmahl an irgendeine Nymphe den reichen Betrag, den er von einem Amateur für eine am selben Tage gemalte oder gezeichnete andere Nymphe erhalten hatte.

* * *

Boucher liebte das Theater, wie dies aus zahlreichen Spuren seines Lebens hervorgeht. Er hat für die Oper gearbeitet, hat auch für Servandoni manches gemacht und Theatervorhänge gezeichnet. Das ganze Theaterleben hat für ihn eine große Anziehung. Gibt es doch da Arrangements, Festlichkeiten, Licht und Toiletten! Alles hat eigentlich

SCHÄFERSCENE

MARIÄ VERKÜNDIGUNG

VULCANS SCHMIEDE

nur eine relative Bedeutung; es versteht sich wohl von selbst, daß die unter der Leitung von Rebel und Francoeur stehende alte Pariser Oper, in die der „Neffe von Rameau" geht, um die Musik seines Onkels zu hören und in der eine Guimard, eine Duthé und eine Fel im Camargo glänzt, trotz ihrer großen Ballettmeister wie Vestris und Novère einen Vergleich mit unserer heutigen Oper weder in bezug auf die Dekoration, noch hinsichtlich der Beleuchtung auszuhalten vermag. Boucher ist das Verdienst zuzusprechen, mit seinen Ratschlägen und seiner Mitarbeiter=schaft vielfach dazu beigetragen zu haben, die ganze Einrichtung des Balletts und der sonstigen Aufführungen geschmackvoller und pracht=voller zu gestalten.

Er stellte in dieser Hinsicht gar hohe Anforderungen, weil er ganz erpicht auf den Fortschritt war. Wahrscheinlich ist er es gewesen, auf dessen Rat sein Freund Monnet den Glanz der Vorstellungen im Jahr=marktstheater Saint=Germain erhöht hat.

Es gibt heutzutage gar viele Theater in der Welt, deren Bühnen=vorhang von irgend einem Künstler gemalt worden ist. Im achtzehnten Jahrhundert hat es einen solchen Vorhang noch nirgends gegeben. Die erste schöne Schöpfung auf diesem Gebiet war der Bühnenvorhang, welcher von Boucher für das Theater seines Freundes Monnet gemalt worden ist. Wir wollen ein wenig genauer untersuchen, wie das Jahr=marktstheater Saint=Germain beschaffen war, für welches Boucher nicht nur einen Vorhang, sondern auch andere Dekorationsstücke gemalt hat und in welchem er im Verein mit Monnet eifrig bestrebt war, einen größeren Luxus und eine schönere Ausstattung zur Geltung zu bringen.

Er hat dem Theater stets seine Liebe bewahrt. Wir können dies auch daraus ersehen, daß er am Anfang seiner künstlerischen Reife im Jahre 1734 der Illustrator von Molière wurde. Er teilte diese Aufgabe mit seinen Freunden Oppenord und Blondel, deren Mitarbeiterschaft er auch sonst vielfach in Anspruch nahm. Oppenord und Blondel hatten die Ausschmückung und die Verzierung der Ausgabe zu besorgen. Oppenord, ein großer Künstler des Mobiliars und ein genialer Deko=rationsmaler, besorgte die prachtvolle Ausstattung des Buches, zu welchem ihm Boucher die Vignetten lieferte. Boucher selbst wendet sich endgültig dem dekorativen Geschmack Oppenords zu. Er denkt keinen

Augenblick daran, daß Molière eigentlich dem vorhergehenden Jahrhundert angehört, daß die Mode der Zeit der „Preziösen“ eine andere als jene der Zeit des „eingebildeten Kranken“ ist, daß sie sich seit der Zeit des „eingebildeten Kranken“, das heißt seit dem Tode Molières von Jahr zu Jahr nach sehr verschiedenen Richtungen bedeutend geändert hatte.

So wenig wie sich Oppenord an den dekorativen Stil des großen Jahrhunderts zu erinnern schien, so wenig fragte Boucher nach dem Ausstattungsstil der Molièreschen Epoche. Er läßt die Personen Molières zwischen den hübschen Ovalen und biegsamen Schnörkeln des achtzehnten Jahrhunderts an uns vorüberziehen und bekleidet sie in der Art einer Madame de Parabère oder einer Madame de Prix. Mit diesen Schönen tauschen die großen Herren des Hofes Ludwig XV. ihre Reden aus und der „bürgerliche Edelmann“ ist wie ein Generalpächter gekleidet. Diese Ausgabe der Werke Molières hat in der künstlerischen Tätigkeit Bouchers eine besondere Bedeutung; sie bildet die Fortsetzung der realistischen Reihenfolge, welche mit den C r i s d e P a r i s beginnt und welcher der Künstler im späteren Lauf seines Lebens Bilder wie das „F r ü h s t ü c k“, die „M o d i s t i n“ und andere heitere und reizende Moderismen hinzugefügt hat. Abgesehen von der Darstellnug der Psyche ist Boucher in dieser Illustration von Molière nie aus der Richtung der modernen Zeichnung und aus der epigrammatischen Ausdrucksweise seiner Zeit herausgetreten. Die grotesken Personen wie Arnolphe oder Sottenville sind epigrammatisch dargestellt, während die Heldinnen Molières bei ihm wie eine Galerie anonymer Porträts erscheinen. Er läßt in ihnen etwa dreißig junge Frauen seiner Zeit an uns vorbeiziehen, hübsch und ausdrucksvoll nicht nur in ihrer Schönheit, sondern auch in ihrer Kleidung. In der Beschäftigung mit der Illustration dieser Theaterstücke hat er die tiefe Empfindung der Wahrheit gefunden, die ihn nie wieder verläßt, wenn es sich um das Theater oder um die Darstellung des Lebens der Straße handelt, und von der er nur in der kleinen oder großen dekorativen Malerei abweicht.

* * *

DAS ÜBERRASCHTE PÄRCHEN

VESPERBROT IM HERBST

VENUS GIBT AMOR DEN NEKTAR

MARTON

SCHÄFERLIEBE

DIE SCHÄFERSPIELE.

Was in der künstlerischen Tätigkeit von François Boucher unser Interesse am meisten gefangen nimmt und für die Liebhaber, so auch für die Kritik unserer Zeit den höchsten Wert besitzt, ist der mit einem Anflug von Realismus verzierte und hübsch umschriebene veristische Zug, der ihm unter den Darstellern des volkstümlichen und galanten Lebens seiner Zeit einen besonderen Platz anweist. Den Ruhm jedoch, den er während seines Lebens genossen, verdankt er weniger jener Richtung seines künstlerischen Strebens, in welcher die Beobachtung den Sieg über die Phantasie davongetragen hat. Was seine Zeitgenossen bei ihm ganz besonders schätzten, war die Leichtigkeit der Dekoration, war besonders die Grazie, mit welcher er um das schöne Nackte alle Niedlichkeit der Natur arabeskenmäßig zu verschlingen verstanden hat.

In Anbetracht des Temperaments von Boucher, seines Charakters, seiner Vergnügungssucht und seines Geschmackes am luxuriösen Leben erscheint es ganz natürlich, daß er dem Lauf der Ereignisse, die ihm ja günstig waren, mit einer gewissen Gelehrigkeit gefolgt war. Er gehörte nicht zu jenen, die sich ihrer Zeit aufdrängen möchten, die ihren Zeitgenossen eine neue Ästhetik zu bescheren streben, welche nur schwer verteidigt und noch schwerer zur Geltung gebracht werden kann. Boucher, der tüchtig zu kämpfen hatte, um aus dem Schatten heraustreten zu können, war wie Wachs in der Hand eines günstigen Geschicks. Die Kunstliebhaber hatten eine gewisse Macht über ihn und waren imstande, ihn recht weitgehend zu beeinflussen, wenn seine Kunst mit ihren Absichten nicht von vornherein in Übereinstimmung war.

Boucher war ganz besonders Maler. Zur Zeit, wo er sich hauptsächlich mit Malerei beschäftigte, waren die Freunde seiner Kunst ganz beruhigt. Glaubte man doch im Besitz einer ganz genauen Definition der Bedeutung der Malerei und ihrer Stellung im Rahmen der Kunst zu sein. Gemälde waren vor allem für die Kirchen notwendig, um die Kirche liebenswert zu machen. Dazu aber war eine besonders große Anzahl von Bildern gar nicht notwendig.

Nach der Meinung der Kunstkenner schien es ferner erwünscht zu sein, daß die zeitgenössische Kunst eine gewisse Anzahl groß angelegter Bilder schaffe, im Stil und in der Anlage den großen Schöpfungen der

schönen Schulen der Vergangenheit verwandt und dem antiken Geschmack entsprechend. Der König sollte doch seine Stipendisten nicht umsonst nach Rom geschickt haben. Diese hatten von dort schöne Kopien und im antiken Geist gehaltene eigene Werke nach Hause zu bringen, um zu zeigen, daß die französische Malerei den alten Meistern stets gewachsen ist. Dazu war eine Theorie der großen Kunst im Schwung, in deren Sinn es wünschenswert erschien, daß die Maler der Zeit Ludwigs XV. ebenso großartige Aufzüge und schöne Schlachtenbilder zu schaffen imstande seien, wie sie von Charles Le Brun unter Ludwig XIV. gemalt worden sind. Der Einfluß von Charles Le Brun war zwar in der Abnahme begriffen; immerhin aber standen gewisse von ihm aufgestellte Anforderungen der Kunstanwendung noch immer in Geltung. Man wollte nicht zu viel Bilder in den Kirchen und überhaupt nicht zu viel historische Gemälde haben. Dagegen wünschte man in den Gemächern eine Unmenge von großen und kleinen Genrebildern, von großen Leinwanden und kleinen Bildchen zu besitzen. An solchen war für die königlichen Bauten, für die Paläste der Favoritinnen, für die Hotels der Generalpächter, für die bürgerlichen Salons, für die kleinen Häuschen der großen Herren und für die Boudoirs der Kurtisanen stets großer Bedarf. Es waren besonders zwei Arten der Ausschmückung der großen Säle der Paläste und Hotels, die man wetteifernd zur Geltung zu bringen bestrebt war. Man verlangte vom Maler entweder große Bilder, die dem dekorativen Stil des Saals angepaßt sein sollten, oder man wünschte von ihm Kartons zu haben, die man dann in Stickerei ausführen ließ. Allerdings gab es auch noch andere Formeln, denn der Künstler hatte oft einen ganzen Raum oder eine Reihe von Räumen ganz nach seiner eigenen Erfindung auszuschmücken.

Welche Auffassung Boucher selbst von der Dekoration hatte, wenn er nicht im Auftrag arbeitete und seinem eigenen Geschmack folgen durfte, geht aus Folgendem hervor.

Boucher wollte dem Stecher Demarteau, dem er die Verbreitung seiner Werke in hohem Maß zu verdanken hatte, einen besonderen Beweis seiner Zufriedenheit geben. Er führte daher für dessen Salon eine Dekoration aus, welche von den Brüdern de Goncourt, die diese Dekoration noch an ihrem ursprünglichen Platz gesehen haben, wie folgt beschrieben wird:

DER BELOHNTE SCHÄFER

DIE DREI GRAZIEN

SCHÄFERSPIEL

„Dieser Salon war einer Gartenlaube und einem Vogelhaus ähnlich gehalten. Ein schachförmiges Gitterwerk, dem gezeichneten Mosaik auf den Gestellen der Möbel aus Rosenholz ähnlich, zog sich am Gesims entlang, umrahmte den großen Spiegel, stieg zwischen den beiden Fenstern in die Höhe und ließ nur vier große Felder, vier kleine Türen und die Wand über diesen Türen frei. Zwischen diesem Gitterwerk eröffnete sich ein Landschaftsbild. Da sah man an den Ufern eines Baches rosige Flamingos und radschlagende Pfauen. Jenseits eines entwurzelten und ins Wasser gefallenen Baumes waren schwimmende Schwäne dargestellt; zwischen den zum Himmel aufsteigenden Rosenmalven trieb sich ein Hund herum und tänzelte eine Elster; auf dem Wasserspiegel zogen Enten in allen möglichen Farben ihre Furchen. Auf einem anderen Bild war ein Flußufer dargestellt, dessen frisches Grün von bunten, roten, blauen und grünen Vögeln belebt war. Auf der letzten Leinwand sah man einen gitterartigen, von Kletterrosen bedeckten Aufbau, zu dessen Füßen allerlei Gartengeräte herumlagen und verschiedenes Hühnervolk seine Kämpfe aufführte. Oberhalb der vier Türen schnäbelten Tauben, führten grau in grau gemalteAmoretten verschiedene Früchte an ihre Lippen oder ließen die Wasserstrahlen eines Springbrunnens zwischen ihren halb geschlossenen Fingern spielen."

In dieser Beschreibung sehen wir, wie Boucher, seinem eigenen Geschmack überlassen, zu arbeiten pflegte und wie er die ihm zur Verfügung stehende ganze Fläche zu einem einzigen Thema der gemalten Dekoration ausnützte. Zumeist jedoch war Boucher gezwungen, eine geschraubte, elegante und graziöse Ornamentik anzuwenden und seine Figuren mit einer recht großen Beweglichkeit auszustatten. So zum Beispiel, wenn Madame de Pompadour ihre Schlösser von ihm geschmückt zu sehen wünschte, oder wenn er für seinen Freund und Gönner Boffrand einen Teil des Hotels de Soubis zu dekorieren hatte. Für solche Dekorationen bringt Boucher ein Genre zur Anwendung, welches sozusagen von ihm geschaffen, jedenfalls aber von ihm besonders ausgebildet wurde; wir meinen das Schäferspiel.

Die Hauptsache in einem solchen Schäferspiel bestand darin, daß der Maler in einer der Natur möglichst ähnelnden Umgebung möglichst viel Blattwerk, Wasser und hübsche, sozusagen niedliche Ruinen

zusammenzutragen und in angenehmer Weise durcheinander zu mischen hatte. Auf den zerfallenen Steinen der Ruinen mußten alle möglichen Blumen dargestellt sein, die hier ihre verschiedenen Biegungen entfalten. Die Kunst des Malers solcher Pastorale zeigte sich darin, daß er es verstand, in dieser blumenreichen und verwickelten Umgebung einen Schein der Wahrheit mit einer galanten Nachlässigkeit zu verbinden und der Mythologie oder dem romantischen Leben der Schäfer irgend eine Anekdote zu entlehnen, die für eine hübsche Darstellung geeignet war. Das Bild hatte nur dann einen richtigen Erfolg, wenn es dazu angetan war, ein ahnendes Lächeln auszulösen. Es wäre irrtümlich zu glauben, daß ein solcher Erfolg mit Leichtigkeit zu erreichen war.

Boucher war ein Schüler von Lemoine, der den Übergang der Malerei des siebzehnten Jahrhunderts zu jener des achtzehnten bezeichnet. Wenn ihn auch die Frage der Werte ziemlich stark beschäftigt, so fühlt er doch auch den Einfluß Watteaus. Auch Boucher steht sehr unter diesem Einfluß.

Dazu war auch reichlich Veranlassung geboten, denn erstens hat Boucher eben zu jener Zeit zu malen angefangen, als Watteau sein kurzes Leben beendete, dann aber kam Boucher mit Watteau auch dadurch in nähere Berührung, daß er mehrere seiner Bilder graviert hat. Denn Boucher hatte sich unter der Leitung von Laurent Cars kaum erst zum richtigen Verständnis seiner Kunst herangebildet, als ihm De Julienne, einer der vorzüglichsten Kenner und Liebhaber der Werke Watteaus, den Auftrag erteilte, 120 Bilder von Watteau im Stich zu reproduzieren. Bouchers freie und offene Art zu zeichnen, hat durch diese Übung gewiß keine Einbuße erlitten. Vielmehr hat er sich die große malerische Erleuchtung, die in ihm während seines ganzen Lebens nachgewirkt hat, aus der Beschäftigung mit Watteau geholt. Damit soll aber keineswegs gesagt sein, daß Boucher nur unter dem Einfluß von Lemoine und Watteau gestanden hat. Er hat auch Rubens und die Flämen, nicht minder die Jtaliener des achtzehnten Jahrhunderts, denen er so nahe steht, mit Eifer studiert. Seinen Geschmack am rosigen Kolorit hat er bestimmt Rubens zu verdanken. Nicht minder sind die Amoretten, welche in seinen Schöpfungen so zahlreich vorkommen, teils auf den Einfluß von Rubens, teils auf die Studien nach der Natur

zurückzuführen, welche er mit seinen eigenen Kindern anzustellen liebte. Er entlehnt dem Meister aus Antwerpen die Sorgfalt in der Anordnung, den Glanz des Stils, die dekorative Arabeske des Gefolges, sein Streben nach fröhlicher und glänzender Farbengebung, welche wir an seinen großen Werken, wie beispielsweise an dem großen Karton zum Wandgemälde des Festes der Ariadne bewundern. Doch wurde er auch zu Rubens und zu den großen Flämen von Lemoine und Watteau hingeführt. An dem Tage, an welchem er in seinem „Frühstück" betitelten Bilde eine ganze Szene aus dem Leben in seine ruhige Beleuchtung und in die genau wiedergegebene Atmosphäre eines gemütlichen Interieurs hineinstellt, bekennt er sich offen zu den kleinen holländischen Meistern. Wenn er wieder auf der Leinwand irgend ein großes mythologisches Thema darstellt, wie beispielsweise in dem Bilde „Aurora und Kephalos", oder auf dem Plafond in Fontainebleau, oder in seinen „Waffen des Äneas", oder in „Armithas und Sylvia", zeigt er sich mit Rubens verwandt. Malt er aber ein Schäferspiel, so verrät er seine Abstammung von Watteau.

Er stammt von ihm ab, bewahrt aber dabei seine eigene Freiheit. Denn diese Schäferspiele verraten nicht nur den auf ihn wirkenden Einfluß, sondern auch die ganz ihm eigene Initiative. Auch unter den Verhältnissen, welche auf die Entwicklung seines Talents wirksam waren, weiß er seinen persönlichen Geschmack zur Geltung zu bringen.

Wir haben früher die Bemerkung gemacht, daß der Verkehr mit den Malern auf Boucher stets einen ästhetischen Einfluß ausgeübt hat. Kurze Zeit nach seiner Heirat, in einer Phase seines Lebens, wo er daran dachte, die ihm aus seiner Gravierarbeit und aus einigen Bildern auf der Staffelei zufließenden Einnahmen zu vergrößern, ergab sich für ihn ein glücklicher Zufall, welcher auf seine Art der Darstellung und der Behandlung der einzelnen Elemente seiner Bilder nicht ohne fruchtbaren Einfluß blieb. Der alte Maler Oudry, dem die Leitung der königlichen Anstalt in Beauvais übertragen war, nahm ihn als Mitarbeiter zu sich, und diesem Umstand hatte Boucher die Geschmeidigkeit seiner Mache und seine besondere Technik zu verdanken. In der Anordnung der Bilder, welche er als Muster für die Stickerei zu malen hatte, hielt sich Boucher mehr an die Konvention, während er in der Ausschmückung seiner Bilder und in der Schaffung des Hintergrunds für

seine Personen auf die Landschaftsmalerei hingelenkt wurde. Die Vorwürfe zu diesen Landschaften suchte er in der Natur selbst, auf dem Weg von Paris nach Beauvais; da analysiert er die Ausblicke auf die Meierhöfe und auf die von Bächen durchfurchten Gegenden, da studiert er die Erscheinung der kleinen Bauern. Wenn auch die Landschaft, mit welcher Boucher die Nymphen in seinen für die Stickereien und für die Schäferspiele gezeichneten Bildern umgibt, oft genug rein konventionell erscheint, so stammen die Studien, welche er in diesen Arbeiten verwertet, dennoch stets aus der Wirklichkeit.

Die Pastorale sind eine Verschmelzung des Genrebildes mit der mythologischen Malerei. Der Geschmack des achtzehnten Jahrhunderts verwendet sie zur Illustration der heroischen Gedichte oder der sogenannten Heroiden. Es sind kurze, auserlesene Stücke von einer affektierten Unschuld mit einer durch ein Lächeln und durch eine falsche Naivität klar genug angedeuteten Anspielung. In einer unendlich komplizierten Natur, deren Reiz durch einen neben Rosenbüschen hinfließenden Bach erhöht wird, sind Schäfer und Schäferinnen, die Verliebten der französischen Tradition von d'Urfé bis auf Segrais und von Segrais bis auf Fontenelle: Neugriechische Schäfersleute, die an den Ufern der Seine zu Hause sind und später bei Chenier wohl etwas reiner, aber nicht minder liebesbedürftig erscheinen und eifrig dabei sind, sich im Liebesspiel zu ergehen. Sie werden zumeist in der reizenden Stunde der ersten Liebeserklärung dargestellt. Boucher zeigt uns in den frisch aufgeblühten Büschen neben der dekolletierten Schäferin, die den Käfig mit ihrem Lieblingsvogel auf einen Baum gehängt hat, den Schäfer, der sie mit den hinreißenden Tönen seiner Schalmei unterhält. Da sitzt sein Hund und hört ihm aufmerksam zu; die weißen Schafe liegen in der Runde und in paradiesischer Ruhe um sie herum. Die Schalmei des Schäfers scheint die ganze Natur zu bezaubern, die sie im tiefen Frieden des unbewegten Laubes umgibt und von einem Lächeln der Sonne durchzittert wird, welches das nahe gelegene Dorf vergoldet. Oft auch sitzt der weinerliche Schäfer im Schoß der schönen und koketten Schäferin und trägt ihr hübsche Madrigale vor.

Wenn die Schöne, die einen Korb mit frischen Blumen neben sich hat, hinter einer Hecke eingeschlafen ist, erscheint dort der neugierige

DER GLÜCKLICHE AUGENBLICK

DIE LIEBE AUF DEM LANDE

DIE LIEBE AUF DEM LANDE

Kopf des Schäfers, der sich hingeschlichen hat, um sie zu bewundern. Auch die Vögel spielen in diesen Pastoralen eine große Rolle. Der Schäfer fängt sie mit einer Vogelfalle und bietet sie galant der Schönen an, um welche er seufzt.

Sie, die Schäferin, wird gewöhnlich in einem recht koketten Aufputz, in einem hellfarbigen Kamisol mit schöner Schärpe dargestellt. Der sich gefangen ergebende Verliebte kniet artig vor ihr auf dem von Blumen durchwirkten Grasteppich der Waldlichtung, wo sich im lachenden Grün die weißen Lämmchen ergehen und die Luft von Vögeln durchschwirrt wird, die im Laubdach der Bäume herumflattern und ihre Spiele treiben. Boucher nennt diese Laubkronen die Tränke der Vögel.

Seine Phantasie ist immer damit beschäftigt, neue Vorwürfe zu solchen Schäferspielen zu erfinden. Eine solche Studie, deren Gegenstand nicht weiter ausgeführt zu werden braucht, ist beispielsweise „Die Ankunft und Abreise des Kuriers". Das Leben während der verschiedenen Jahreszeiten, die besonderen Freuden der einzelnen Stunden in der Natur bieten ihm den Stoff zu den Serien der Unterhaltungen im Winter, der Freuden des Frühlings, der Vergnügungen des Sommers, der Belustigungen des Herbstes. In diese Reihe gehört auch das Bild der von indiskreten Schäfern überraschten „Badenden Frauen", ferner das „Nest", das berühmte Bild im Louvre, auf dem der Schäfer seiner Liebsten ein Nest mit ausgehobenen Vögelchen bringt; er findet sie im Schatten eines Baumes nachdenklich und melancholisch gestimmt, dabei aber mit entblößter Brust. In der Dekoration des Hotel Soubise stellt er zwischen die wunderbar geschwungenen Linien der Umrahmung in die Nähe eines belaubten Waldes, der mit seinem frischen Grün scharf aus dem Horizont heraustritt, Schäferinnen in höfischer Kleidung, immer bereit zum verliebten Spiel. In einem einzigen Bilde, welches mit hohen Bäumen, von denen die im Vordergrund stehenden Personen überschattet werden, stark überladen ist, und auf welchem sich die ferne Landschaft gleichsam ins Unendliche verliert, sehen wir reizende Schäferinnen in leichten Hüten, die mit Vögeln, Blumen und Lämmchen ihr Spiel treiben. Bald wieder zeigt er uns den Brunnen der Liebe mit seinen hübschen neuen Ruinen, wie im „G a l a n t e n S c h ä f e r" und im „G e f ä l l i g e n S c h ä f e r". Es ist mit einem Wort immer und

immer wieder derselbe Verliebte des Schäferspiels, der sich über die zum Lieben immer bereite Schäferin neigt. Er malt sie bis zur Endlosigkeit und bringt sie im Stich noch häufiger als im Bild. Das Schäferspiel ist für ihn der eigentliche und richtige Ausdruck der dekorativen Kunst im Geschmack seiner Zeit. Und wo Boucher in seiner dekorativen Malerei nicht den Schäfer und die Schäferin zum Vorwurf nimmt, da nimmt er seine Zuflucht zu den Göttern.

Das achtzehnte Jahrhundert hat sich seinen Olymp von neuem geschaffen. Natürlich nimmt es sich da der Antike gegenüber manche Freiheit heraus. Es folgt in dieser Beziehung ganz dem Beispiel des siebzehnten Jahrhunderts.

Es war erst unserer eigenen Zeit, namentlich dem neunzehnten Jahrhundert beschieden, auf Grund der Intuition eines Victor Hugo, der klaren Hypothesen eines Leconte de Lisle, der genauen Darstellung eines Theodor de Banoville, dank auch manchen kritischen und gelehrten Arbeiten, sowie nach dem Zeugnis der Ausgrabungen, eine geschichtlich wahre Auffassung vom griechischen Altertum zu erlangen. Erst seitdem die „Legende der Jahrhunderte“ die alten Götter und Helden mit ihrem lyrischen Wort zu neuem Leben erweckt hat, sprechen diese eine Sprache, welche derjenigen der alten griechischen Texte nahekommt, mit der blumenreichen Rede der Homerischen Gedichte verwandt ist, und uns an die lyrische Schärfe eines Äschylos, an die Heiterkeit eines Sophokles und an die Feinheiten eines Euripides erinnert.

Genau so verhält es sich auch mit der dekorativen Malerei. Erst seit der allerneuesten Zeit ist die akademische Malerei darauf bedacht, die Griechen so darzustellen, wie sie uns in den zahllosen Zeugnissen ihrer plastischen Kunst, in ihren Statuen und auf ihren Vasen, ferner im Licht der Texte ihrer Dichter erscheinen. Erst in der jüngsten Zeit werden Versuche gemacht, uns eine Vorstellung von dem Leben und von der Haltung jener Menschen zu geben, welche in den alten griechischen Städten, in den Gemeinwesen dieses kunstreichen Volkes gelebt haben. Erst seitdem der Romantizismus in seinem Suchen nach dem Malerischen die griechischen Helden Racines geschaffen und die griechische Mythologie mit dem Lichte der vergleichenden Mythologie beleuchtet hat, erst seitdem die Romantiker bestrebt waren, die plastische und

PORTRÄT EINER JUNGEN FRAU

DIE ANGENEHME LEKTION

DIE TRÄUMERIN

TOILETTE DER VENUS

lyrische Individualität der Heroen und der Götter von allem Beiwerk zu befreien, ist die Antike im modernen Bewußtsein zu neuem Leben erwacht und erst seit dieser Zeit haben wir eine genauere Vorstellung davon, wie die großen Abenteurer und die großen Kräfte, die großen Figuren und die in den philosophischen Systemen dargestellten Menschen beschaffen waren, was der Olymp war und wie die Könige, die dem Willen Jupiters und des Schicksals unterworfen waren, der Liebe und dem Haß der Götter als Spielball gedient haben. Das siebzehnte Jahrhundert, welches man als das vorwiegend klassische zu bezeichnen pflegt, war in der Auffassung der Alten nichts weniger als klassisch. Man hat wohl die Texte mit großem Fleiß gelesen, hat sie aber schlecht übersetzt und ganz unrichtig ausgelegt. Wenn auch die Gelehrten dieses Jahrhunderts ein Ciceroianisches Latein geschrieben, die alte Sprache der Römer auch im Alltagsleben angewendet, die großen Schriftsteller des Altertums ihrer unrichtigen Kritik unterworfen und in das gewöhnliche Leben so viel Latinismen wie nur möglich eingeführt haben, so zeigen sie für die griechische Mythologie dennoch nur ein höchst unklares und unrichtiges Verständnis. Auch die italienischen Maler haben in den alten Legenden nur ein Spiel der Formen gesehen, während die französischen Künstler überhaupt nicht wissen, was diese Mythologie eigentlich zu bedeuten hat und in ihr nur eine Sammlung weltlich angehauchter Anekdoten erblicken.

Eine wesentliche Ursache dieser falschen Auffassung der hellenischen Mythologie ist in dem Einfluß Ovids und seiner Metamorphosen zu suchen. Das siebzehnte Jahrhundert und das achtzehnte hat Ovid förmlich verschlungen, seine Metamorphosen wurden mit großem Eifer gelesen, aber man erblickte in ihnen weniger eine gewissermaßen gemütliche Darstellung der antiken Heroen, als vielmehr eine Reihe von teils leichten, teils rührenden Bildern. Die allgemeine Auffassung sah in den Metarmorphosen nur eine Lehre der Kunst zu lieben. Ovid war volkstümlich, jedoch nur als Dichter der zierlichen Leichtigkeit und der äußeren Eleganz, welche die Gebildeten jener Zeit ganz besonders entzückte. Ja, Ovid war in ihren Augen sogar nur ein Höfling, der nach so vielen bemerkenswerten Liebschaften auch das Unglück und die Verbannung zu kosten bekam. Sein Wesen entsprach ganz genau der romantischen

Auffassung der Zeit. Er ist ein wunderbarer Held, den man ganz gut in Gedichten besingen und auf der Leinwand darstellen kann. Eine so aufgefaßte Mythologie war dann ganz besonders dazu angetan, zur Quelle jener glänzenden und kalten, rein konventionellen Ausschmückung zu werden, wie sie bei Boucher so vielfach zur Anwendung kommt.

Nichts war dem Geiste Bouchers ferner gelegen, als zu seinen Zeitgenossen in Gegensatz zu kommen. Er macht sich also ihre Auffassung der Mythologie ganz zu eigen. Er kennt diese Mythologie besonders vom Theater her und die Anschauung, welche er hier von den galanten Nymphen und den verliebten Göttern gewinnt, ist ihm vollkommen genug. Seine Ideen von der Beschaffenheit und von dem Charakter der Heroen sind um nichts genauer als jene der Dichter seiner Zeit. Er übernimmt sie ja einfach von ihnen und zwar ohne sie weiter zu kontrollieren, was er bei seiner nur mäßigen Bildung zu tun auch nicht gut imstande war. Dieser Umstand konnte aber nicht verhindern, daß die trockenen Allegorien der Dichter und die von ihnen frostig aufgefaßten Mythen unter dem Pinsel des Künstlers zu einer blendenden Galerie von Liebenden wurden, wie sie uns von den Wänden der Paläste wenn auch nicht in der Wahrheit des Mythos, so doch in einer gewissen Wahrheit herunterleuchten. Da kommt eben die Kunst des Malers und Zeichners zur Geltung. Ist auch die Allegorie falsch, so sind darum die Körper in ihren Linien und in ihren Tönen nicht minder wahr. Wohl liegt dem Bild eine fade Idee zugrunde, aber das Fleisch der Frauen schimmert im Glanz der Perlen und in der Farbe der Rosen.

Hat Boucher ein Modell unter der Hand, so macht er aus ihm ebensogut eine Nymphe wie eine Juno und er hätte aus ihm nicht minder gut auch ein junges Mädchen oder eine Dame aus seiner Zeit machen können. Hat er sich aber einmal dafür entschieden, sein Modell in seinem Olymp figurieren zu lassen, so weiß er es im Lichte der Wirklichkeit darzustellen und gibt uns auf seiner Leinwand stets ein wahres Bild der Schönheit.

Darum ist es von ziemlich geringer Bedeutung, daß die größere Hälfte seines Lebens dem Sammeln von Anekdoten gewidmet war, die ihn nur wenig interessierten. Er malte ja eigentlich nicht die Anekdote, ihn entzückte nur die Schönheit des Modells, welches ihm aus der

FRUCHTBARKEIT

DIE HOLZSCHUHE

ANNETTE UND LUBIN

LIEGENDE NYMPHE

Anekdote hervorging. Und wenn er manchmal ganz ohne Modell malte, so wußte er aus seiner Erinnerung, aus der Menge alter Skizzen eine Erscheinung hervorzuzaubern, die für ihn, so lange seine Arbeit währte, zum Inbegriff der Schönheit der Welt wurde.

Seine in diesem Sinn aufzufassende Mythologie besteht im Grunde genommen in der Verehrung der Venus. Venus erscheint ihrem hingebungsvollen Maler immer wieder; sie beherrscht in zarten Farben alle seine Bilder und steht sie nicht im Mittelpunkt des dargestellten Ereignisses, so steckt sie doch gewissermaßen hinter dem Rahmen, zwischen den Kulissen.

Die Geschichte, die uns Boucher erzählt, behandelt immer irgend eine schöne oder eine böse Tat der Venus.

Sie erscheint uns in der Entführung der „Europa", wo die weiße Schönheit sich über das menschenähnlich geformte Maul des Stieres neigt; sie ist da in den „Waffen des Äneas", oder wenn sie den Vorsitz führt, und Vulkan und die Cyklopen mit ihrer rosigen und triumphierenden Erscheinung bewältigt. Die ganze mythologische Malerei Bouchers könnte mit dem allgemeinen Titel: „Erscheinungen und Metamorphosen der Venus" bezeichnet werden. Und wenn sich Boucher für einen Augenblick von ihr abzuwenden scheint, wenn er seine Verehrung anderwärts bezeugt, so geschieht es eigentlich nur, um ihr in noch raffinierterer Weise den Hof zu machen; er opfert ihr ihre Rivalinnen nicht, wohl aber führt er sie ihr besiegt zu, wie sie alle streben, ihr gleich zu werden. Wenn Boucher sich damit beschäftigt, Diana darzustellen, so ist es immer die Jägerin Diana. Auch sie ist jenem Köcher unterworfen, welchen Venus ihrem Sohne Amor geschenkt hat.

Amor ist bei Boucher nie der Gott Eros, sondern nur einfach Cupido. Er denkt nicht daran, den Gott der leichten Liebe als jenen jungen Heros darzustellen, der selbst die eigene Mutter zähmt und sie seinem Joch unterwirft. Er hat ihn wohl einmal gesehen, wie er im heiligen Hain seine eigene Mutter Venus mit einem Pfeil verwundet, der eigentlich ein Rosendorn ist. Aber Amor hat es nicht bös' gemeint; Cupido denkt nur an ein reizendes und neckisches Spiel, wenn er seine Mutter zur Zielscheibe nimmt und seinen Pfeil gegen ihren weißen und rosigen Körper abschießt, welcher, wie Mallarmé in einem schönen Gedicht

sagt, Auroren beschämt und an den immer keuschen Zauber des Fleisches erinnert.

Diese Erscheinungen der Venus bald über einem zart blauen Meer, bald wieder auf einem herrlich blauen Himmel, in dessen weißen Wölkchen Amoretten ihr Spiel treiben, müssen seinerzeit eine leuchtende Frische gehabt haben, welche sie heute infolge der Veränderung der Farben und der Lacke nicht mehr besitzen. Auch Watteau, von dem wir heute mit Sicherheit wissen, daß er ein wenig unsauber gemalt hat, hat solche frischen Farbentöne gehabt, die wir gegenwärtig an seinen Bildern nicht mehr sehen können. Die „Einschiffung nach Kythera" zum Beispiel zeigt heute einen ganz anderen Ton als jenen, welcher einst an diesem Bild den Beschauer ganz besonders entzückt hat. Der Zauber, der von den Bildern Bouchers ausging, mag noch frischer und klarer in seiner Wirkung gewesen sein.

Eine bekannte Impressionistin, Madame Berta Morizot, stellte sich einmal die Aufgabe, in einem Schloß in der Provinz einen Pfeilerspiegel Bouchers samt seinen Nymphen und Amoretten auf dem milchfarbigen Himmel zu kopieren. Auf dem mit frischen Farben gemalten Bild zeigten diese ihren ursprünglichen Ton, der wie bei unseren modernen Impressionisten in Regenbogen=Farben schillerte. Wir mögen daraus schließen, daß die ursprüngliche Schönheit der zahlreichen Bilder, in welchen Boucher die Geschichte der Venus dargestellt hat, ihre heutige Schönheit noch bei weitem übertroffen hat.

Er zeigt sie uns bei der Toilette, er läßt sie aus dem Schaum hervor=gehen, er belauscht ihre Siesta, die sie in Gesellschaft Amors hält. Sie murmelt mit geschlossenen Augen die Worte, welche einem seiner Bilder als Titel dienen: „Eine schöne Frau ist immer zu fürchten". Er zeigt sie uns, wie sie vom Gefolge der Grazien umgeben ins Bad tritt. Bald wieder sehen wir sie, wie sie sich eben vorbereitet, um auf dem Berge Ida vor dem Schäfer Paris zu erscheinen, und schon ist Paris entschlossen, den Apfel ihr zu bieten. In einem anderen Bilde erscheint sie neben Cupido schlafend, und kleine Amoretten breiten über ihnen eine Draperie aus. Er folgt ihr in ihre Ruhe, er begleitet sie auf ihre Feste und zeigt uns mit blendender Phantasie, wie sie eines Tages an Stelle von Amphitrite und Neptun die Herrschaft über den Wassern

VÉNUS ET LES AMOURS
VENUS UND DIE AMORETTEN

SUJET PASTORAL (DETAIL)
SCHÄFERSTÜCK

DIANE SORTANT DU BAIN
DIANA AUS DEM BADE STEIGEND

gewinnt. Er verheimlicht auch ihre Schwächen nicht, er weiß, daß Vulkan sie einmal mit Mars überrascht, und verbirgt uns nichts von dieser herrlichen Liebe. Er weiß, daß sie Äneas in ihren Schutz nimmt, und die von Virgil erzählte Episode der Waffenerzeugung hat ihn zu verschiedenen Bildern begeistert. Seine Venus ist nie ein und dieselbe; die verschiedenen Formen ihres Gesichts, die Darstellung ihrer Allüren bieten eine endlose Variation jenes Typus der jungen Pariserin, welcher uns bald als die Blumenverkäuferin Fanchonnette, bald als Aurora in den Armen des Cephalus erscheint. Am zahlreichsten sind seine Bilder der einschmeichelnden und der sieghaften Venus.

Sie ist einschmeichelnd und sieghaft zugleich, denn die Venus von Boucher ist eine eigenartig komplizierte Erscheinung. Sie schmeichelt unseren Sinnen, sie lebt, sie strahlt, sie entzückt uns. Der süße Ausdruck ihres Gesichts, der angenehme Eindruck ihrer noch mehr graziösen als schönen Züge macht sie mehr als verführerisch. Sie ist der Inbegriff der Schönheit, wie sie von Boucher und vom achtzehnten Jahrhundert aufgefaßt wurde.

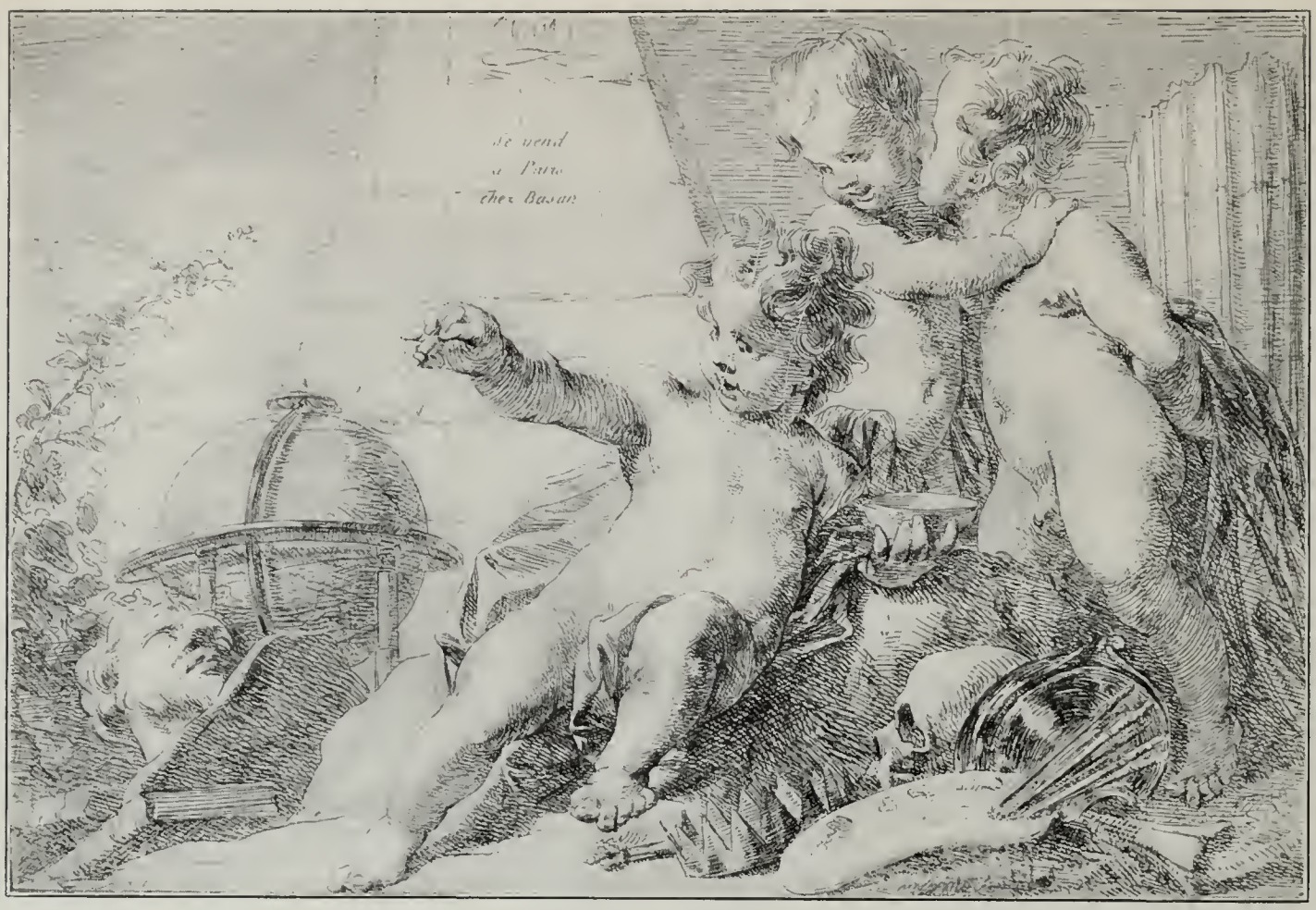
Wir wollen damit keineswegs jenes voreilige und summarische Urteil unterschreiben, welches auf Grund einiger Komödien, gewisser Züge und Grillen dieser Zeit die Behauptung aufstellt, daß die Liebe im achtzehnten Jahrhundert nur wie ein angenehmer Zeitvertreib, wie ein mit Feinheiten gewürztes Sichgehenlassen angesehen wurde, wie es vom jüngeren Grébillon gemalt wird. Gewiß hatte im achtzehnten Jahrhundert die Abwechslung eine große Bedeutung in der Liebe; diese selbst wurde ziemlich leicht genommen, und wenn wir uns von der Pariserin jener Zeit eine richtige Vorstellung bilden wollen, so gab es da keine Festungswerke der Moral zu bewältigen und keine Gräben des Vorurteils auszufüllen. Man wollte gefallen, man wollte geliebt sein. Männer und Frauen stimmten darin überein, daß die Liebe der eigentliche und auch vollkommen ausreichende Zweck des Lebens sei, daß das Spielen mit ihr weder von göttlichen, noch von menschlichen Gesetzen verboten wäre. Eigentlich hat es ja jede Zeit so gehalten, nur hat sich das achtzehnte Jahrhundert ohne Frömmelei und Scheinheiligkeit offen zu dieser Lehre bekannt; man lebte damals, als wäre man im Besitz der wahren Verheißung.

Darum aber waren die Frauen jener Zeit nicht minder zärtlich und leidenschaftlich; sie verstanden sogar auch treu zu sein. Ihre skrupellose Liebe ist weniger mit der Liederlichkeit als vielmehr mit einer gewissen Freiheit in der Liebe verwandt. In nahezu sämtlichen Liebesgeschichten des achtzehnten Jahrhunderts ist eine innige Zärtlichkeit und ein wahres Gefühl zu finden.

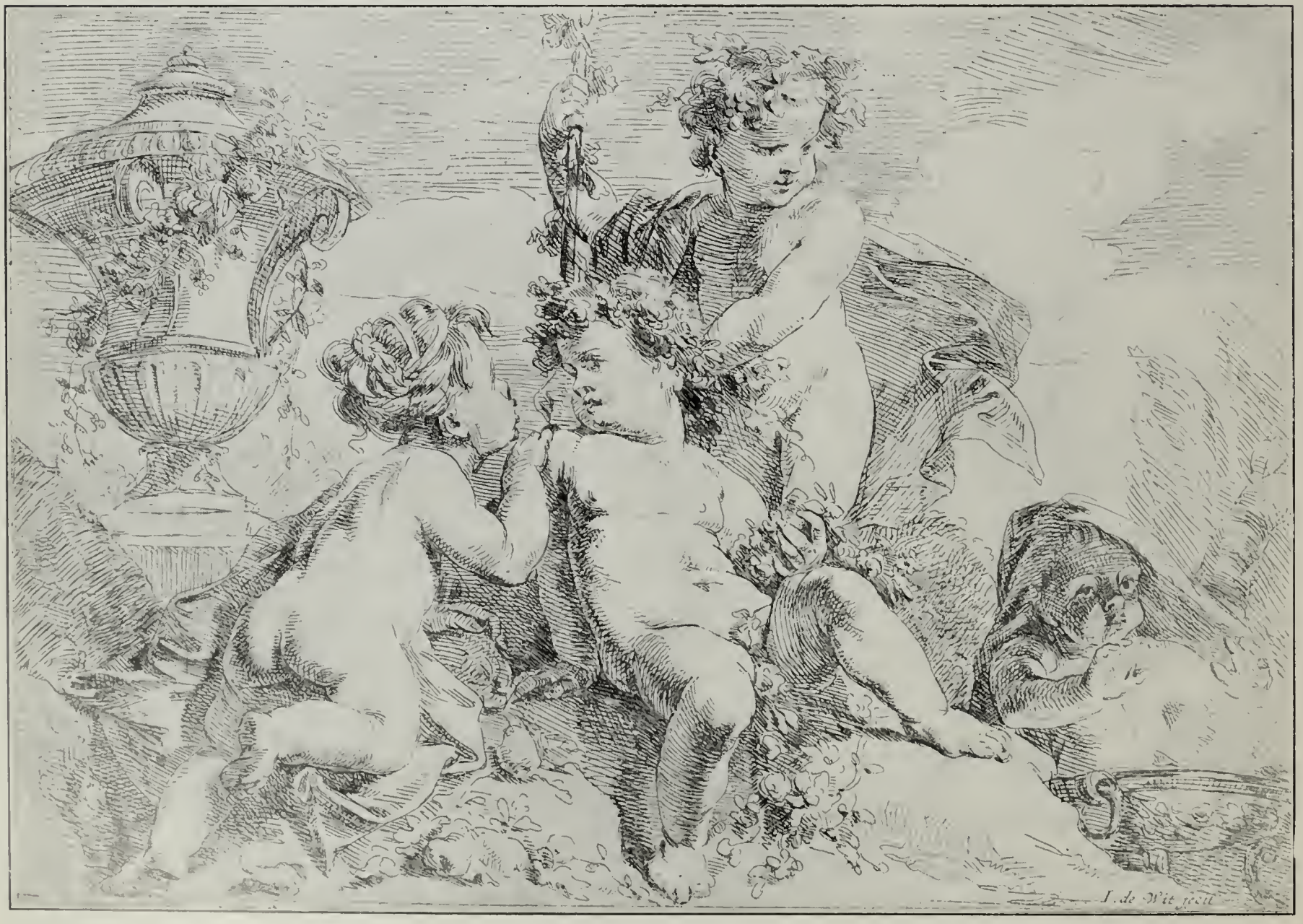
* * *

Indem Boucher die zahlreichen Darstellungen der Metamorphosen des Liebeslebens malt, indem er uns auf den Decken der Säle, auf den Kartons der Pastelle, in den Stickereien und auf dem Zeichenpapier eine so reiche Sammlung hübscher Formen und Figuren bietet, gewinnt seine künstlerische Tätigkeit in unseren Augen nicht nur den Wert einer blendend reichen Malerei, sondern auch ein unschätzbares dokumentarisches Interesse. Er hat die ganze Tonleiter der Aufmerksamkeit, der Liebe und der Bewunderung erfaßt, die sich im Gesicht seiner Zeitgenossen bei dem Anblick der Schönheit ihrer Gattinnen oder ihrer Mätressen abspielt. Wir besitzen leider jene Bilder nicht mehr, welche er im Auftrag der Madame Pompadour gemalt hat, und die mit ihrer geschickt gemachten Wollüstigkeit die Sinne des erschlafften Königs zu neuem Aufruhr erwecken sollten. Boucher übernahm diese Aufgabe, weil nach seinem Empfinden alles, was gemalt werden kann, mit in das Gebiet der Malerei gehört; er gehorchte darin nur der anakreontischen Stimmung seiner Zeit. Es ist nicht seine Sache, sich darüber aufzuhalten, daß die Liebe in Erotik umschlägt; bekam er doch die Erotik in so zahlreichen Nuancen zu sehen. Die meisten Bilder, in welchen Boucher die Malerei ganz in den Dienst der Sinnlichkeit gestellt hat, sind leider verloren gegangen, was nicht genug bedauert werden kann. In ihnen steckte gewiß eine besonders beachtenswerte Leistung seiner Kunst. Er war in diesen Schöpfungen sicherlich nicht weniger frei und wahr, als wenn ihn die einfache Bewunderung der reinen Linien des Körpers und die Anmut des geschauten Bildes leitete. Die Liebe der Formen und der Linien war in ihm ebenso stark, wenn er am Rande seiner Bilder die Purzelbäume seiner fleischigen und pausbäckigen Amoretten dargestellt hat, welche mit ihren Füßen nach dem Nackten strampeln und

LES GRÂCES AU BAIN



GROUPE D'AMOURS
AMORETTEN-GRUPPE



GROUPE D'ENFANTS
KINDER-GRUPPE

VENUS TRANQUILLE

LA BOUQUETIÈRE FANCHONETTE
FANCHONETTE, DIE BLUMEN-VERKÄUFERIN

LE TRAIT DANGEREUX
DER GEFÄHRLICHE PFEIL

uns ihre rosigen Hinterbäckchen zeigen, wie wenn er eine schöne Frau darzustellen hätte.

In der Schönheit des Körpers bringt er nicht nur die dekorative Linie, sondern auch die Gemütsbewegung und das Verlangen der Sinne zum Ausdruck.

Wir vermissen bei ihm allerdings das mächtige intellektuelle Leben eines Watteau; er ist kein Maler des Blicks, wie Watteau es gewesen. Er versteht nicht in seine Physiognomien und zwischen die edlen oder fröhlichen Züge die schwarzen, leuchtenden Spiegel hineinzustellen, in denen sich eine ganze Welt von Gefühlen offenbart. Er versteht vielleicht nicht wie Fragonard, der darin besonders hervorragend war, auf die weibliche Maske den Hauch der Melancholie des Liebesfiebers auszubreiten, welches sich vor dem Blick des Geliebten wie ein fleischlicher Schauer äußert. In seinen Bildern ist der liebende Mann gleichsam von einem ganzen lebenden Harem, von einem sich drängenden Ballettkorps umgeben, welches um jeden Preis verführen möchte. Und doch war er viel zu sehr Maler und dazu ein großer Maler, als daß es ihm nicht gegeben gewesen wäre, auch die komplizierte Verführung des Auges einer Pompadour und die Intellektualität der Schönheit zum Ausdruck zu bringen, ebenso wie er den Zauber des lächelnden Blickes der Kindheit wiederzugeben weiß.

Das Porträt der kleinen Alexandrine d'Etioles, so auch die verschiedenen Porträts der Madame de Pompadour, die wir ihm zu verdanken haben, sind ebenso viele Zeugnisse seines tiefen Verständnisses der Schönheit. Auch unter der großen Menge seiner Zeichnungen gibt es welche, in denen er im Angesicht der Schönheit seines Modells jenen Zug nach dem Hübschen, auf welchen er sonst erpicht ist, entschieden verläßt, in welchen er ganz besonders edle Gesichtszüge und die melancholische Schönheit darzustellen bestrebt ist.

Er hat absichtlich vermieden, sich ausgesprochenermaßen zu einer bestimmten Ästhetik zu bekennen, oder auch nur seine Auffassung in einem Wort zum Ausdruck zu bringen, welches der Nachwelt dazu verhelfen könnte, den Charakter und die Absicht des nicht mehr lebenden Meisters zu erkennen. Dafür aber hat er eine ganze Galerie von weiblichen Schönheiten geschaffen. Wir finden in dieser Galerie Göttinnen,

Nymphen, Blumenverkäuferinnen, umherziehende Obsthändlerinnen. Der Olymp und die Straße, Venus und das Lehrmädchen sind da in gleicher Weise vertreten. Er wird von seinem Modell stets zu einer solchen Bewunderung hingerissen, daß unter seinem Zeichenstift immer ein Wunder der zarten und diskreten oder der heftigen Sensualität hervorgeht. Selbst wenn die Mode eine Abänderung der Linie des weiblichen Schattenrisses wünscht, oder wenn die Laune des Auftraggebers ihn dazu veranlaßt, seine eigene Auffassung hinter allerlei Nebenwerk zu verbergen, versteht er seiner Pariserin ihre ganze Feinheit, ihre ganze Eleganz zu bewahren und sie mit Schönheit auszuschmücken.

Dadurch, daß er den Olymp und die Straße, Venus und Fanchonette nebeneinanderstellt, hat er einen viel umfassenderen und lebendigeren Olymp geschaffen, als irgendein anderer Maler der Mythologie. Indem er aus seinem kleinen Modell eine Diana macht, die im Wald dem Hirsch auflauert, oder neben dem Teich mit reinem Wasser, in welchem sie ihren schönen Körper soeben gebadet hat, ihre weißen Füße trocknet, hat er in die mythologische Malerei einen Zug des wahren Lebens eingeführt. In seiner Mythologie spiegelt sich die Stimmung seiner Zeit. Dadurch, daß er in seiner Kunst zweierlei Tonleitern anwendet, nämlich einerseits den geschmückten Realismus, andererseits die dekorative Phantasie, gewinnt sein künstlerisches Schaffen eine große Mannigfaltigkeit und einen komplexen Reichtum an Schönheit, wird der kalte Eindruck der Vorwürfe mit der Wärme des Lebens erfüllt und gewinnt eben darum einen packenden und wahren Reiz, sind seine Nymphen und Nebenfiguren keine toten Schönen, sondern mit einem wunderbaren Körper ausgestattete lebendige Wesen, geschaffen, das Auge zu entzücken und die zu einem solchen herrlichen Körper passende Seele in sich aufzunehmen. Seine Empfänglichkeit für den Reiz der weiblichen Figur und für die Schönheit der vereinigten Grazien läßt ihn in seinen Bildern eine Hymne auf die Schönheit schreiben, in welcher uns keine einzige Zeile kalt läßt. Dieser Maler der Frische und der Rosen ist unsterblich. Sein Pinsel bietet uns etwas von der strahlenden Schönheit aus dem heiligen Morgen der Träume von jener frischen, blau und golden durchwebten Herrlichkeit, die unserer Phantasie vorschwebt, wenn wir in der tönenden Stille des sieghaften Morgenrots die Mythe

LE DÉJEUNER
DAS FRÜHSTÜCK

LE PEINTRE
SELBSTBILDNIS DES MALERS

LES «PRÉCIEUSES RIDICULES»

LES AMOURS PASTORALES
SCHÄFERLIEBE

von der Geburt der Venus in unserem Geist neu aufleben lassen, wenn vor unserem geistigen Auge die Perlen und die Rosen der nackten Schönheit aus dem tiefen Orient heraufziehen. Mehr als irgend ein anderer Künstler hat Boucher die Vielgestaltigkeit der Schönheit erfaßt. Er hat die Fälle ihres sieghaften Triumphes am zahlreichsten dargestellt. Er hat die große Aufgabe, uns eine mannigfaltige Anschauung von so viel Frische und von so verführerischer Koketterie vorzuführen, mit Erfolg gelöst, weil er eben selbst Empfänglichkeit für sie besessen hat. Auf diese Weise ist er gewissermaßen ein Enzyklopädist der Grazie geworden.

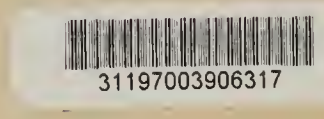
Von Watteau abgesehen hat ihn im 18. Jahrhundert niemand übertroffen. Chardin, der große Intimist, hat wohl mehr wahres Leben geboten und hat das Licht, welches die bescheidene Umgebung des bürgerlichen Lebens durchstrahlt, besser als er gemalt. In dem Malen des Weibes jedoch kann er ihm nicht gleichgestellt werden.

Wir dürfen von Boucher nicht mehr verlangen, als er eben selbst geben wollte. Er ist der große Maler der Nymphen, der Göttinnen und auch der Bürgersfrauen. Er ist auch bedeutend in der Dekoration, ein großer Dichter der fleischlichen Erregung, der perlmutterartigen und rosigen Schönheit des Weibes.

Gustave Kahn.

INHALTSVERZEICHNIS

Die Nymphen . . . . . Seite 7
Amintus befreit Sylvia . . . . „ 7
Venus bestellt Waffen für Äneas „ 7
Schäferbild . . . . . „ 8
Hirtenvergnügen . . . . . „ 8
Die Geburt der Venus . . . . „ 11
Der eingebildete Kranke . . . . „ 12
Wintervergnügen . . . . . „ 12
Das Nest . . . . . „ 13
Der bescheidene Amor . . . . „ 14
Europas Entführung . . . . „ 14
Badende Nymphen . . . . . „ 17
Ankunft des Boten . . . . . „ 18
Abreise des Boten . . . . . „ 18
Schäferszene . . . . . „ 21
Mariä Verkündigung . . . . „ 22
Vulcans Schmiede . . . . . „ 22
Das überraschte Pärchen . . . . „ 25
Vesperbrot im Herbst . . . . . „ 25
Venus gibt Amor den Nektar . „ 25
Marton . . . . . „ 26
Schäferliebe . . . . . „ 26
Der belohnte Schäfer . . . . . „ 29
Die drei Grazien . . . . . „ 30
Schäferspiel . . . . . „ 30
Schäferszene, Gravure . . nach Seite 32
Der glückliche Augenblick . . . „ 35
Die Liebe auf dem Lande . . „ 36
Die Liebe auf dem Lande . . . „ 36
Porträt einer jungen Frau . . . „ 39
Die angenehme Lektion . . . . „ 40
Die Träumerin . . . . . „ 40
Toilette der Venus . . . . . „ 40
Fruchtbarkeit . . . . . „ 43
Die Holzschuhe . . . . . „ 44
Annette et Lubin . . . . . „ 44
Liegende Nymphe . . . . . „ 44
Venus und die Amoretten . . . „ 47
Schäferstück . . . . . „ 48
Diana aus dem Bade steigend . . „ 48
Badende Grazien . . . . . „ 51
Amorettengruppe . . . . . „ 52
Kindergruppe . . . . . „ 52
Ruhende Venus . . . . . „ 53
Fanchonette, die Blumenverkäuferin „ 54
Der gefährliche Pfeil . . . . . „ 54
Das Frühstück . . . . . „ 57
Selbstbildnis des Malers . . . . „ 58
Les "Précieuses Ridicules" . . . „ 58
Schäferliebe . . . . . „ 58


31197003906317

DATE DUE

FEB 14 1997

JUL 12 1997

DEC 15 2001

DEC 07 2004

FEB 05 2009

FEB 09 2009

DEMCO 38-297

3 1197 00390 6317